

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET

MATEA ČENDEŠ

**PETRARKIN *KANCONIJER*:  
NEPROMJENJIVOST U NESTALNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET

MATEA ČENDEŠ

**PETRARKIN *KANCONIJER*:  
NEPROMJENJIVOST U NESTALNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:  
dr. sc. Cvijeta Pavlović, izv. prof.

Zagreb, 2017.

Matea Čendeš

**Petrarkin *Kanconijer*:  
nepromjenjivost u nestalnosti**

Sažetak

Rad je posvećen prikazu formalnoga aspekta Petrarkine poezije na primjeru njegove zbirke *Kanconijer* (*Rerum vulgarium fragmenta*). Na odabir teme, oblika i jezika kojim je zbirka napisana imala je značajan utjecaj srednjovjekovna trubadurska lirika sa svojim idejama o "kultu udvorne ljubavi", o novoj viziji žene kao objekta i ishodišta poezije te o pisanju na narodnom jeziku. Navedene ideje dalje razvijaju sicilijanska i toskanska pjesnička škola u kojima se njeguju pojmovi apstraktne ljepote i savršenosti. Utjecaj na Petrarkino stvaralaštvo učinio je i *dolce stil nuovo* (*slatki novi stil*) te njegov najznačajniji predstavnik Dante Alighieri. Sve navedene struje doživljavaju sublimaciju u Petrarkinoj poeziji. Ishodište njegove poezije nameće ljubav tekstnoga subjekta prema ženi po imenu Laura: radi se o neuzvraćenoj ljubavi koja izaziva konstantnu opreku između boli i nade uzrokovanu uzburkanim strastima njegove tjelesne strane. Tekstni je subjekt vječni mučenik ljubavi, ali i nepromjenjive egzistencije u nestalnosti.

**Ključne riječi:** Petrarca, *Kanconijer* (*Rerum vulgarium fragmenta*), kult udvorne ljubavi, Laura, tekstni subjekt

Matea Čendeš

**Petrarch's *Canzoniere*:  
unchangeability in inconsistency**

Summary

The paper deals with formal aspects of Petrarch's poetry using the example of his work (*Song Book/Canzoniere/Rerum vulgarium fragmenta*). The themes, forms and the language used in the aforementioned work were influenced by the Medieval Troubadour lyric, which introduced the ideas of chivalry and courtly love, a new vision of a woman as an object of affection and as the source of poetry writing, and of writing in mother tongue. Those ideas were further developed by the Sicilian and Toscan poetry schools which have cultivated the concepts of abstract love and perfection. *Dolce stil nuovo*, with its most significant representative Dante Alighieri, has also had a great influence on Petrarch's work. All of the aforementioned poetry styles have experienced their sublimation in Petrarch's poetry. The starting point of his poetry is the love of the textual subject towards a woman named Laura. This unrequited type of love causes an inconsistency between pain and hope. The textual subject will always be a sufferer of love, but also of unchangeable existence in inconsistency.

**Key words:** Petrarch, *Song Book/Canzoniere/Rerum vulgarium fragmenta*, chivalry and courtly love, Laura, textual subject

# Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Francesco Petrarca na prijelazu iz srednjega vijeka u humanizam.....	3
3. <i>Rerum vulgarium fragmenta</i> .....	9
3.1. Nadahnuće imenom Laura.....	10
3.2. Petrarkina elokventnost u <i>Kanconijeru</i> .....	12
4. Genologija i interpretacije <i>Kanconijera</i> .....	14
4.1. Sonet .....	15
4.2. Kancona .....	21
4.3. Tematika soneta i kancona .....	26
4.4. Tko zapravo govori? .....	27
5. Zaključak.....	30
6. Popis literature .....	33

# 1. Uvod

Cilj je ovoga rada prikazati Francesca Petrarku kao "modernoga književnika", odnosno kao "modernoga čovjeka" na prijelazu iz srednjega vijeka u humanizam na primjeru njegove najznačajnije zbirke pjesama: *Kanconijera*. Ključ je u dubokim introspekcijama, intimnim razmišljanjima i izrazitom senzibilitetu tekstnoga subjekta u pjesmama. Prvi je put u povijesti književnosti čitatelju omogućen detaljan uvid u unutarnja stanja, a upravo je to ono "moderno" čime odiše cjelokupan Petrarkin opus: radi se zapravo o prijelazu sa srednjovjekovnoga univerzalizma na renesansni individualizam. Pritom je naglasak na samome tekstnom subjektu i njegovu odnosu prema Lauri, ženi koju voli, a koja je uzrok svih njegovih boli i jada. Postavlja se sljedeće pitanje: možemo li poistovjetiti autora s tekstnim subjektom, a ako možemo, je li riječ o konzistentnom poistovjećivanju tih dviju instancija u svim Petrarkinim pjesmama? Način egzistencije glasa koji govori jest "nepromjenjivost u nestalnosti": u njemu vladaju stalna proturječja izazvana njegovom tjelesnom, osjetilnom stranom, izražena u uzburkanim strastima i snažnim emocijama. Opreka *bol, jad – nada* vječno je stanje potaknuto neuzvraćenom i nesretnom ljubavlju.

Prvi odjeljak rada govori o brojnim pjesničkim strujama koje su utjecale na Petrarku. Najprije se spominju trubaduri (provansalski pjesnici) koji uspostavljaju tzv. "kult ljubavi". Riječ je naime o vrsti udvorne ljubavi koja je zasnovana na vazalskom odnosu trubadura prema svojoj gospođi (on se stavlja u njezinu službu). Ljubav je središnji pojam te poezije, ona je sila koja sve pokreće te je najčešće riječ o neuzvraćenoj ljubavi kao povodu pjesnikovanja, premda ima i drugih primjera. Od trubadura je Petrarca preuzeo i vrste pjesama koje se javljaju u *Kanconijeru*: kancone, sonete, sestine, balade i madrigale (sve su to srednjovjekovni oblici, a neke je od njih, primjerice sonet, uvelike popularizirao). Trubadurski su utjecaj na Petrarku posredovale sicilijanska i toskanska pjesnička škola, a pritom su se direktno oslanjale na domete provansalske ljubavne lirike: njeguju složenu retoriku kroz koju se iskazuju činovi podaničke vjernosti (vazalski odnos prema kralju, odnosno prema voljenoj ženi), slave apstraktnu ljepotu i savršenstvo te je, uz prisutnost drugih tema, osobit naglasak na ljubavnom pjesništvu.

Značajan je utjecaj na Petrarku izvršio i *slatki novi stil* (*dolce stil nuovo*) te njegov najveći i najznačajniji predstavnik: Dante Alighieri. U stvaralaštvu tih pjesnika uočavamo kako brojne sličnosti, tako i brojne razlike koje će se tematizirati u radu. Odjeljak

koji slijedi navodi neke formalne odlike Petrarkina *Kanconijera* dodatno ističući važnost ovoga pjesnika. Podrobnije se objašnjava odnos tekstnoga subjekta prema Lauri te se nastoje otkriti prenesena značenja inkorporirana u samo ime "Laura", pri čemu je naglasak na intimnim stanjima tekstnoga subjekta prikazanima u obliku ispovijedi čitatelju.

Unutarnja struktura *Kanconijera* također odiše simbolikom i skrivenim smislom, koji će se u radu nastojati rasvijetliti i razjasniti. Petrarkina elokventnost (pjesničke figure koje koristi) također je bitna značajka njegova stila, pa će ona biti predmetom jednoga od odjeljaka rada, s time da će se iznijeti pjesnikova motivika: sve ono zbog čega je Petrarca toliko značajan i utjecajan pjesnik. Nakon toga će se, na konkretnim primjerima dviju najzastupljenijih vrsta lirskih pjesama u slavnoj zbirci – soneta i kancona, nastojati na detaljan način prikazati odlike Petrarkine poezije: prije svega motiv prolaznosti, nova vizija žene, topos neuzvraćene ljubavi, spoznaja o prolaznosti i uzaludnosti svega zemaljskoga te senzibilnost i vječit osjećaj jada i boli zbog nesretne ljubavi. U svezi s time u jednome od odjeljaka razradit će se tematika soneta i kancona.

Naposljetku se postavlja ključno pitanje: o čijoj nepromjenjivoj egzistenciji u nestalnosti *Kanconijer* zapravo govori? Je li to način egzistencije samoga autora ili pak tekstnoga subjekta, odnosno fikcije koja nastaje u trenutku eksteriorizacije autora u diskursu samim činom pisanja, tj. upotrebom jezika? Navedena će dilema biti predmetom jednih od posljednjih odjeljaka rada. Na kraju slijedi zaključak te posljednja refleksija o cjelokupnoj tematici rada.

## **2. Francesco Petrarca na prijelazu iz srednjega vijeka u humanizam**

Francesca Petrarku s pravom se u literaturi naziva ne samo prvim "modernim" književnikom nego i prvim "modernim" čovjekom uopće (usp. Čale 1971: 6). Petrarca nasljeđuje tradiciju provansalske i dvorske lirike sicilijanske i toskanske škole, a na njega također utječe i trubadursko pjesništvo te stilnovistička škola kojoj je najpoznatiji predstavnik bio Dante Alighieri. Kao rezultat toga u njegovoj se poeziji javljaju brojne suprotnosti, intimna podvojenost, vazalski odnos prema voljenoj ženi, samoća te svojevrsna razapetost između prolaznog zemaljskog svijeta i vječnih nebeskih prostranstava za kojima tekstni subjekt žudi. Također valja naglasiti da Petrarku ne možemo nazvati ni isključivo začetnikom humanizma ni isključivo posljednjim pjesnikom srednjega vijeka, već je riječ o prijelaznom razdoblju u kojemu su napuštena određena načela srednjega vijeka (Carstvo je nestalo, papinska se kurija preselila u provansalski Avignon) te se afirmira individualnost u ponašanju pojedinaca, kao i u oblikovanju društvenih zajednica (usp. Čale 1971: 6-11). Petrarkizam je imao toliki utjecaj da se kasnije proširio po cijeloj Europi, a njegove prve odjeke nalazimo u Italiji, Hrvatskoj i Francuskoj.

Sicilijanska i toskanska škola izravno se oslanjaju na domete provansalske ljubavne lirike te zbog toga njeguju složenu retoriku kroz koju se iskazuju činovi podaničke vjernosti (vazalski odnos prema kralju, odnosno prema voljenoj ženi), slavi se apstraktna ljepota i savršenstvo te u njemu prevladava ljubavno pjesništvo. Na spomenute škole utjecalo je trubadursko pjesništvo, a karakteristike potonjega moguće je naći i u Petrarke. Trubaduri u europsku književnost unose presudnu novinu jer pišu na narodnim jezicima umjesto na latinskom, koji je bio službeni jezik duhovne i svjetovne vlasti. Na taj način svojom poezijom najavljuju "novo vrijeme slatkoće" (kako ga je nazivao prvi trubadur Guilhem od Poitiersa). U razdoblju od 12. do 13. stoljeća nastao je veći dio trubadurske lirike, a zemljom trubadura drži se jugozapad nekadašnje Cezarove Galijske, odnosno jug današnje Francuske, pri čemu je središte bila pokrajina Provansa (usp. Mrkonjić 2012: 6). Brojne teme i formalne aspekte trubadurskog pjesništva preuzima Petrarca posredstvom sicilijanske škole. U nastavku će biti obrađeni samo oni aspekti trubadurskog pjesništva koji su bilo izravno ili posredno utjecali na Petrarku (neki su od tih aspekata utjecali i na Dantea te na stilnovističku školu koji su povratno ponovno utjecali i na Petrarku).



Provansalski pjesnici uspostavljaju tzv. "kult ljubavi" kao novi odnos prema ženi, ali i kao novi društveni odnos općenito. Riječ je o udvornoj ljubavi koja je zasnovana na vazalskom odnosu trubadura prema njegovoj gospođi (on se stavlja u njezinu službu). Ljubav je središnji pojam te poezije, ona je sila koja sve pokreće, a budi se slatkim pogledom dame (usp. Mrkonjić 2012: 6). Nadalje, trubaduri zahtijevaju održavanje ravnoteže, tj. mjere između patnje i boli te radosti, a tu ravnotežu Petrarca i njegovi nastavljači poremetit će u korist patnje (usp. Mrkonjić 2012: 14). Ključne su riječi žena i gospa (*dona, dompna, midons, gospoja*) čiju ljepotu trubaduri vjerno i konkretno opisuju, no valja pritom imati na umu da nije riječ o pukoj tjelesnoj oznaci, već o usuglašenosti svih unutarnjih i vanjskih sastavnica ženine osobe (tijelo obasjava trubadura i privlači ga svojim zaslepljujućim ovostranim sjajem zemaljskoga blaženstva) (usp. Mrkonjić 2012: 13).

Nadalje, vrste pjesama koje se u Petrarkinu *Kanconijeru* javljaju (kancona, sestina, balada i madrigal) nisu njegov izum; one su postojale već u srednjem vijeku, a Petrarca ih je samo popularizirao. Navedene oblike nalazimo u trubadurskom pjesništvu, a pritom je najpoznatiji oblik *canzō* (kancona) – ljubavna pjesma shvaćena kao izraz udvorne ljubavi (radi se o uzvraćenoj ili o neuzvraćenoj ljubavi). Započinje proljetnim opisom prirode te se u njoj javlja vazalski odnos trubadura i dame kojoj je pjesma posvećena. Sastoji se od strofa (*cobla*) nejednakog broja stihova, a najčešće završava tzv. *tornadom*, koja donosi obrat te se u njoj sažima cjelokupna građa pjesme, iznosi se glavna poruka ili se pak imenuje Gospoja kojoj je pjesma upućena (usp. Tomasović 2012: 45). Sestina je zajednički naziv dvaju stihovanih oblika: *sestina lirica* i *sesta rima*. Potonja je strofa epske poezije, a nas ovdje zanima lirski oblik, dakle *sestina lirica*. To je pjesma od šest strofa sa po šest stihova i jednim dodatkom od tri stiha (usp. Solar 2006: 264-265).

U slučaju balade valja naglasiti da to nije nužno pjesma tužnog sadržaja te da je slična obliku koji postoji u usmenoj književnosti, pa je teško odlučiti je li ona doista izvorni trubadurski oblik. Općenito rečeno, balada je književna vrsta u stihovima, pripovjednog karaktera s naglašenim lirskim ugođajem i dijalozima koji impliciraju dramski zaplet u radnji. Postoje dva tipa balada: romanska balada (provansalska, talijanska i španjolska književnost) i sjevernjačka balada (škotska, engleska i njemačka književnost). U ovome je radu naglasak na romanskoj baladi jer joj je podrijetlo u provansalskoj tradiciji. Takav tip balade ima strogo definiranu formu (tri strofe, neka vrsta posvete, a može imati i refren te je vezana rimom), a obrađuje ljubavne, religiozne i šaljive sadržaje te se pjevala uz ples (usp. Solar 2006: 34-35). U baladi se nižu nešto dulje strofe, dok je na kraju obično nešto kraća strofa (no ne toliko kratka kao u kanconi). Nadalje, madrigal je također vrsta lirske pjesme popularna u

trubadurskoj lirici kojoj su kroz povijest književnosti poseban pečat dali Petrarca i Torquato Tasso (osobit razvoj pratimo u razdoblju od 14. do 16. stoljeća). Radi se o lirskoj pjesmi usmenoga podrijetla koja je prvobitno obrađivala ljubavne i pastoralne sadržaje te je bila usko povezana s glazbom i pjevanjem. Najprije se madrigal sastojao od dva ili tri terceta te jednog ili dva dvostiha, no šireći se na druge europske književnosti, s vremenom poprima znatno raznovrsniju strukturu (usp. Solar 2006: 177).

Naposljetku valja definirati i sonet ("zvonjelicu") koji je za trubadure stajao za pjesnički tekst ili vrstu općenito, odnosno za glas popratnoga napjeva (usp. Tomasović 2012: 48). Radi se o stalnom obliku pjesme od četrnaest stihova s posebnim rasporedom rima, a najčešće se pritom govori o dvama katrenima i dvama tercetima ili pak o trima katrenima i jednom dvostihu. Pretpostavlja se da sonet potječe iz provansalske književnosti, a oblik u kojemu je danas poznat nastao je početkom 13. stoljeća u Italiji. Najveći ugled postiže zahvaljujući Petrarkinu *Kanconijeru* pa se takav njegov najpoznatiji oblik naziva talijanskim ili Petrarkinim sonetom, a sastoji se od dva katrena i dva terceta ili od jedne strofe od osam i druge strofe od šest stihova. Također treba naglasiti da u pravom sonetu i katreni i terceti zasebno tvore dvije autonomne cjeline (tema se ne prenosi s katrena na tercete) te da se u tercetima javlja poanta ili se na neki drugi način ističe njihova suprotnost s obzirom na monotoniju rima u katrenima. Raspored rima u katrenima je naime *abba abba* (obgrljena rima), dok za tercete postoji više kombinacija, pri čemu je samo bitno da se rime s katrena ne prenose na tercete. U engleskoj se književnosti razvija drugačiji oblik soneta koji se naziva elizabetinskim ili Shakespearevim sonetom: sastoji od tri katrena i jednog dvostiha, a najčešći raspored rima jest *abab cdcd efef* (ukrštena rima) *gg* (parna rima) (usp. Solar 2006: 271-273).

Baštinu trubadurskog pjesništva u Petrarke nalazimo i u raznim igrama riječima, korištenju akrostiha, anagrama te u antitezama poput: smrt i život, oganj i led i dr. (usp. Čale 1971: 102; Jurić 2000: 97-99). Nadalje, u Petrarke nalazimo izrazitu samosvijest i samokritički stav. On je bio intelektualac obrazovan u humanističkoj maniri (vrlo je dobro poznao antičke pisce te ih je držao svojim uzorima), u kojega je književna kritička svijest bila izrazito razvijena pa ju je primjenjivao i na vlastite radove uzastopno ih dorađujući (usp. Tomasović 2003: 16). Nakon ove kratke digresije valja još dublje zagrepsti u složenu mrežu različitih utjecaja na Petrarkin literarni rad u pogledu pobližeg razmatranja postavki stilnovističke škole i Dantea kao njezina glavnog i najznačajnijeg predstavnika.

*Dolce stil nuovo* ili *slatki novi stil* drži se najznačajnijim književnim pokretom 13. stoljeća u Italiji, a njegov je osnivač Guido Guinizelli. Pod utjecajem poezije sicilijanske i toskanske pjesničke škole u ovoj se poeziji, kao glavni *topoi*, javljaju ljubav i plemenitost,

dok se ženska ljepota toliko obožava da se sama žena drži "mostom prema Bogu", odnosno posrednikom između zemlje i neba, smrtnika i Boga (usp. Čale 1971: 36-37). Prema tome ljubav nije shvaćena kao nešto materijalno, već sasvim suprotno, radi se o vrsti "božanske ljubavi". Žena se također uspoređuje s bićem iz raja te opisuje kao "anđeo", a, kao što znamo, istu tu ideju razvija i Petrarca (Tomasović 2003: 11-12):

Laura nije više "daleka kneginja" iz Tripolisa J. Rudela, znamenitog trubadura, nije ni Danteova nadnaravna Beatrice, zaodjevena u purpur, nije zapravo samo to. Teološka se pozadina gospoje u *Rasutim rimama* gubi. Različito od koncepcije *dolce stil nuova*, ona nije utjelovljena *donna-angelo* već *forma angelica*, žensko biće anđeoskog oblika, koja pjesnika omamljuje svojom neprispodobivom ljepotom, daleko spojena sa čestitošću i duhovnom čistoćom, ali ga i erotizira.

Pritom treba napomenuti da su dva osnovna koncepta *slatkog novog stila*, introspekcija i ljubav, usko povezani: spajaju se u trenutku kada tekstni subjekt ulazi u vlastiti unutarnji svijet kako bi izrazio svoje najdublje osjećaje uzrokovane božanskom ljepotom žene. Navedene koncepte te odnos među njima dalje razvija Petrarca.

Nadalje, lako je uočiti svojevrsnu razliku između Danteova opisa Beatrice i Petrarkina opisa Laure. *Vita Nova* ili *Novi život* drži se vrhuncem *slatkog novog stila*, a napisao ga je glavni predstavnik te škole Dante Alighieri u svojoj mladenačkoj dobi te ga je posvetio svojoj ljubljenoj Beatrice Portinari, koju opisuje kao neizrecivo lijepu, astralnu i anđeosku pojavu. Djelo je nastalo nakon Beatricine smrti te služi kao navještaj Danteova najznačajnijeg djela: (*Božanstvene*) *komedije*. *Novi život* obiluje primjerima individualnih doživljaja ljubavi dostupnih plemenitom srcu, no Dante ni o čemu realnom ne govori izrijeком, na temelju neodređenosti stvara ozračje sna i mistike te koristi alegoriju u izlaganju građe koju usmjerava prema univerzalnom značenju (koje će ostvariti u svojoj *Komediji*). Na taj način smješta svoju Beatrice negdje na granicu između stvarnosti i mistike (usp. Čale 1971: 36-38). Čini se da Petrarkina Laura nije toliko nedostupna kao Danteova Beatrice jer Dante svoju Beatrice uzdiže na nebo i ondje je ostavlja, dok Petrarca Lauru najprije uzdiže na nebo, a zatim je vraća ponovno na zemlju kako bi je mogao ponovno uzdignuti i nazvati anđelom.

Nadalje, Dante piše poeziju hermetičnoga, zakućastoga i teže razumljiva stila, pa njegov motiv ljubavi dobiva značenja koja premašuju konkretne životne pobude, pri čemu se njegova poezija stalno nalazi na granici između realnog života i mistike, tj. najdubljeg osjećaja i tajnovite simbolike. Petrarca, naprotiv, koristi jednostavan, jasan i lako razumljiv

stil (zato je njegovim nasljednicima zadatak oponašanja takvog načina pisanja bio podosta lagan) kojim postiže isto ono čemu i Dante teži: prevladavanje neposredne stvarnosti (usp. Čale 1971: 37-38). Petrarkin tekstni subjekt vječno je razapet između zemaljskog, prolaznog i smrtnog te nebeskog, beskonačnog i vječnog. Upravo se zato ta lirika konstantno nalazi između strasti (kao dijela ljudske prirode koji ga veže uz sve ono što je zemaljsko) i misli na smrt, zatim osjećaja grijeha (što je istaknuto u početnom sonetu *Kanconijera*) i žudnje za mirom u vjeri (što je pak naglašeno u završnoj kanconi *Kanconijera*). Frano Čale smatra da je time naglašen sudbinski konflikt u pjesniku, vidljiv iz brojnih dubokih introspekcija kao načina na koje Petrarca sam ispituje svoje duševno stanje kakvo je karakteristično za svakog modernog književnika, ali i čovjeka (Čale 1971: 38-39):

Zaokruženost Petrarkina svijeta, gdje obrisi vanjske geografije gube oštrinu i preciznost (...) svodeći se na elemente simbolike unutar jedinstvena mita, dobivaju, (...) klasične, emblematične vrijednosti, i ta "generičnost" forme u kojoj intimno postaje univerzalno (...) imaju podrijetlo u Petrarkinoj golemoj humanističkoj kulturi i u novoj svijesti pjesnika o svojoj individualnosti, koja se ispovijeda pretvarajući u literaturu sve sadržaje unutrašnje i vanjske egzistencije.

Čale iščitava Petrarkin *Kanconijer* kao doslovnu ispovijed samoga autora, ne praveći pritom razliku između dviju ontoloških razina: (fizičkoga) autora i tekstnoga subjekta koji od sebe stvara jedan mogući svijet – novu fikciju. Postoje teoretičari koji smatraju da se tekstni subjekt Petrarkinih pjesama može, ali i ne mora smatrati identičnim autoru, na što ukazuje primjerice Jurić, pritom ističući važnu posljedicu: odvajanjem tekstnoga subjekta od autora nastaje kodeks koji funkcionira na univerzalnoj razini (2000: 99):

Glas koji govori može se smatrati identičnim autoru, ali i ne mora, upravo zato što se u zbirci više govori o subjektivnim stanjima, nego o povijesti jedne ljubavi koja je do kraja konkretizirana. Zahvaljujući toj činjenici kodeks funkcionira na univerzalnoj razini i doista je poslužio kao zaliha pjesničkih slika, figura, lirskih situacija koje su stajale na raspolaganju europskim pjesnicima puna tri stoljeća.

Nadalje, neki teoretičari smatraju da u Petrarkinu pjesništvu (kao ni u lirici općenito) uopće nema crta autobiografičnosti te da se *Kanconijer* ne može čitati ni kao ispovijed ni kao povijest duše autora, već da tekstni subjekt posjeduje izrazitu autoreferencijalnost, ukazujući na samoga sebe kao na ništa drugo doli na tekst, odnosno na jezik.

U novije je vrijeme došlo do redefiniranja pojma lirike te do raskida s tradicionalnim subjektivističkim određenjima lirike. Tomislav Bogdan smatra da je u svakom tekstu moguće pronaći tekstni subjekt kojega valja razlikovati od samoga autora. Pritom naglašava da, čak i ako je pjesma izrazito referencijalna (utjecaj autorove biografije), uvijek je prisutan oblik eksplicitne tekstne svijesti (2012: 46):

(...) bila pjesma više ili manje referencijalnom, lirski subjekt i autor načelno ne mogu biti izjednačeni. Taj elementarni uvid o fiktivnosti, o načinjenosti književnoga iskaza vrijedi, dakako, i za sva autobiografska djela. Pripadnost književnoga djela pismenoj kulturi zauvijek odvaja autora od njegova iskaza; tekst implicira odsutnost svoga prvobitnog proizvođača, a u lirici je, (...) osobito naglašen retorički aspekt poruke, odnosno materijalnost označitelja.

Samim činom pisanja autor se susreće s teškim zadatkom: suočavanjem s vlastitim jezikom, koji će ga zauvijek odvojiti od njegova iskaza. Time nastaje autonomna i samodostatna instancija (tekstni subjekt) koja referira na samu sebe kao na tekst služeći se pritom vlastitim jezikom. Polemike oko izjednačavanja autora s tekstnim subjektom bit će podrobnije obrađene u jednom od posljednjih odjeljaka rada.

### 3. *Rerum vulgarium fragmenta*

Petrarca je najviše traga ostavio svojim djelom pod naslovom *Rerum vulgarium fragmenta*. Pritom je uobičajeno govoriti o trima različitim naslovima koji krase isto djelo:

1. *Rerum vulgarium fragmenta* odnosno *Francisci Petrarcae laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta* (prema definitivnoj redakciji vatikanskoga rukopisa),
2. *Rime sparse* (*Rasute rime* ili *Pjesni rasute*) i
3. *Canzoniere* (*Kanconijer*).

*Rerum vulgarium fragmenta* naslov je ispisan latinskim jezikom, a u prijevodu znači *Odlomci stvari na pučkom jeziku*, što pak eksplicitno nagoviješta Petrarkinu orijentiranost k humanističkom intelektualizmu: pisanje na narodnom jeziku kako bi djelo bilo dostupno širokim masama čitatelja. Naime, u to se doba latinski jezik smatrao službenim jezikom te jezikom učenosti, a praktično ga je koristio samo obrazovani sloj pučanstva (većinom klerici), koji je bio u manjini. S tim je Petrarkinim programom povezan drugi naslov djela: *Rime sparse*, pri čemu valja uočiti da je navedeni naslov na talijanskom jeziku, a nastao je na temelju prvoga stiha uvodnoga soneta (usp. Čale 1971: 43). Naposljetku se navodi i naslov *Canzoniere*, odnosno *Kanconijer* (jer su u starinskim pjesničkim kodeksima bile zapisane i riječi i glazbeno znakovlje, a kancone su se pjevale uz glazbenu pratnju; s vremenom je glazbeno znakovlje bilo izostavljeno) (usp. Zorić 2002: 155).

*Kanconijer* je sastavljen od 366 lirskih pjesama: 317 soneta (oni su najbrojniji), 29 kancona, 9 sestina, 7 balada i 4 madrigala (usp. Zorić 2002: 156). Prevladavaju ljubavne pjesme, no ima i pjesama političke i socijalne tematike. Valja naglasiti da motivi prolaznosti, nevrijednosti i kratkoće svega što je vezano uz zemaljsko prevladavaju u svim pjesmama bez obzira na tematiku konkretnog lirskog ostvarenja. Zbirka započinje sonetom, a završava kanconom te je kvantitativno podijeljena na dva dijela: prvi dio započinje i završava sonetom, dok drugi dio započinje i završava kanconom. U uvodnome sonetu tekstni subjekt govori o prolaznosti i ispraznosti svega zemaljskoga te aludira na vlastite mladenačke grijehe koji su ga udaljili od Boga, što ga sada potiče na kajanje i stid. Posljednja kancona, kojom djelo završava, posvećena je Djevici Mariji te je jedna od najcitiranijih, a završava riječju "mir" (usp. Zorić 2002: 156). Spomenutom unutarnjom organizacijom *Kanconijera* autor nastoji

evocirati promjenu intonacije: dok je prvi dio posvećen Laurinu životu, drugi je dio pak posvećen njezinom odlasku s ovoga svijeta; u prvome je dijelu Laura živa, dok se inspiracija drugoga dijela sastoji u poimanju Laure mrtve. Bez obzira na to je li ona živa ili ne, uočavamo jednak pjesnički polet, možda je čak inspiracija veća kada se pjeva o Lauri na temelju sjećanja na nju (nakon njezine smrti). Iz navedenoga uočavamo okosnicu cijeloga djela, odnosno ishodišnu točku od koje Petrarca polazi pišući svoju zbirku pjesama: odnos tekstnoga subjekta prema ženi po imenu Laura.

### 3.1. Nadahnuće imenom Laura

Dana 6. travnja 1327. godine Petrarca prvi put susreće Lauru u avinjonskoj crkvi sv. Klare (usp. Tomasović 2003: 24), što je zauvijek obilježilo njegov daljnji pjesnički razvoj. Kritičari su stoljećima uzaludno raspravljali o tome tko je bila Laura ili Lauretta te je li uopće postojala. Neki od njih povlače drastičan zaključak te je ograničavaju samo na svijet pjesničke fikcije deklarirajući je povijesno neodređenom pojavom. Ako je pak Laura doista postojala, tada je najvjerojatnija ona najstarija pretpostavka: riječ je o Lauri de Noves, supruzi Huga de Sadea (od 1325.) (usp. Čale 1971: 10). Sačuvano je Petrarkino pismo upućeno Giacomu Colonna u kojemu pjesnik izričito navodi da Laura zaista postoji (Čale 1971: 10):

Što dakle ti kažeš? Da sam izmislio lijepo ime Laurino kako bih mogao o njoj govoriti i kako bi ona mnogima dala povod da pričaju, ali da mi zapravo u srcu ne postoji nikakva Laura osim onog pjesničkog lovora prema kojemu, očito, dugotrajnim i neumornim nastojanjem težim; i da je sve o toj živoj Lauri (...) izmišljeno, da su lažni moji stihovi, hinjeni uzdasi. (...) Vjeruj mi, nitko, bez velika truda, ne može dugo hiniti i najveća je ludost nekorisno se truditi da izgledaš lud. (...)

Spomenuta dilema ne treba predstavljati poteškoću jer navedeni podaci nisu bitni za shvaćanje poezije u *Kanconijeru* – Petrarca je od Laure uspio učiniti legendu osiguravši joj na taj način besmrtnost (usp. Čale 1971: 10-11).

Ključ razumijevanja teme *Kanconijera* jest u shvaćanju odnosa tekstnoga subjekta prema voljenoj ženi. Stefano Agosti (2009: 111-112) verbalnu strukturu *Kanconijera* smatra ujedno i najdubljom strukturom te zbirke, a pritom se javlja trojni odnos: (tekstni) subjekt – objekt želje (Laura) – "onostranost" objekta želje. Spomenuta se "onostranost" odnosi na odsutnost (prazninu) objekta želje te uključuje instanciju manjka unutar samog odnosa te kao takva služi kao povod pjesnikovanju. Korijen takvog odnosa nalazimo u trubadurskom pjesništvu gdje se voljena žena također shvaća kao objekt želje, dok se poticaj za pjesnikovanje sastoji u uključivanju manjka, odnosno nedostupnosti objekta.

Ljubav o kojoj se pjeva od početka je definirana kao nemoguća, a bez te odmaknutosti objekta želje od subjekta nema ni ljubavne pjesme. Kada Laura ne bi bila toliko nedostižna ili preciznije rečeno, kada ljubav prema Lauri ne bi bila toliko nemoguća i neostvariva, Petrarkin bismo *Kanconijer* interpretirali u sasvim drugačijem pravcu. No, upravo taj asimetričan odnos čini njegovu zbirku jednom od najvećih književnih ostvarenja u čitavoj povijesti književnosti. Petrarkina se inovativnost sastoji u tome što tematizirajući asimetričan odnos između tekstnog subjekta i objekta želje premješta unutarnja stanja tekstnoga subjekta u pjesmu te time postiže njihovu sublimaciju. Pritom je naglasak na zaljubljenome tekstnome subjektu i na njegovu odnosu prema objektu želje, a ne na samom objektu želje. Spomenuta se asimetrija odražava u različitim scenarijima, primjerice: smrt voljene žene (ona je mrtva; prisutno u Dantea i Petrarke) ili daljina kao motiv za pisanje pjesme (ona je daleko) te različita staleška pripadnost (kao što je već rečeno, gotovo uvijek prisutno u trubadurskoj lirici: vazalski odnos koji je nužno neravnotežan te je jedan subjekt podređen drugome).

Petrarca koristi neke postupke uključivanja manjka na razini verbalnih struktura. Najprije valja spomenuti metafore *à un seul terme*, kojima se agens metafore kontekstualizira nezavisno od metaforiziranog izraza. Autor se poigrava Laurinim imenom (npr. umjesto navođenja njezina konkretnog imena, autor spominje njezinu kosu, oči, zlato, lovor, Amora itd.) te na taj način na jezičnoj razini naglašava "onostranost", odnosno odsutnost objekta (usp. Agosti 2009: 112-115). Drugi se postupak uključivanja manjka, korištenje poliizotopijskih struktura iskaza, također odnosi na poigravanje Laurinim imenom: *il' lauro* = lovorov vijenac (može upućivati na Petrarkinu želju za slavom), *l'aura* = lahor (sve je zemaljsko i prolazno), *l'aurora* = zora, *l'oro* = zlato. Ovdje se zbog mnogostrukih referencijskih oznaka objekt želje nalazi izvan samoga sebe, odnosno u vlastitoj "onostranosti" (u vlastitom manjku) (usp. Agosti 2009: 123-124). Razmatranjem navedenih postupaka može se zaključiti da "onostranost" objekta zasnovana u praznini verbalnoga traga izravno upućuje na manjak (odsutnost objekta želje), a struktura manjka postaje struktura želje (Agosti 2009: 148):



Subjekt nije autonoman, nego je element trojnog odnosa (Subjekt –objekt želje –onostranost objekta) od kojeg se sastoji njegovo biće: biće obilježeno, prožeto strukturom manjka, koja odgovara samoj strukturi želje. (...) Subjekt *Kanconijera* moći će se prepoznati te čak poistovjetiti s dugim, neprekidnim iskazivanjem zahtjeva, zahtjeva za ljubavlju, osuđenog da ostane trajno neriješenim, koji nadomješta, upravo zahvaljujući uključivanju manjka, ono što se uobličava, (...) kao veličanstvena, početna AUTONOMNOST FORME.

Dana 19. svibnja 1348. godine Petrarca doznaje u Parmi da je Laura umrla od kuge 6. travnja iste godine. Od trenutka njezine smrti započinje sastavljati svoj *Kanconijer* (usp. Tomasović 2003: 25) u nadi da će ovjekovječiti svoju Lauru te je pretvoriti u svojevrstan mit, što mu je svakako pošlo za rukom.

### **3.2. Petrarkina elokventnost u *Kanconijeru***

Petrarkina se elokventnost u *Kanconijeru* očituje u klasičnoj čistoći, prozirnosti i skladu čime postiže nerazlučivost vanjskog izraza od intimnog svijeta tekstnoga subjekta, a elokventnosti doprinosi i čestim umetanjem klasičnih elemenata latinskog jezika u narodni govor. Najučestaliji su oblici Petrarkine elokvencije sljedeći: antiteza, aliteracija, parovi riječi, sklonost prema nabranju odnosno višečlanosti, asindeton, polisindeton, oksimoron te težnja prema binarizmu i pluralitetima (usp. Čale 1971: 107-115). Najučestaliji od njih bit će u nastavku pobliže definirani te popraćeni adekvatnim primjerima.

Antiteza je figura misli koju Petrarca najčešće koristi kako bi dodatno naglasio nepromjenjivu egzistenciju tekstnoga subjekta prožetu proturječjima. Riječ je o posebnoj vrsti poredbe koja se temelji na suprotnostima. Sažetim antitezama obiluju poslovice i poznate izreke iz svakodnevnog života, dok se u brojnim književnim djelima cjelokupna struktura može temeljiti na suprotnostima čime se postižu izvanredni efekti (usp. Solar 2005: 84-85). Tu figuru Petrarca preuzima iz tradicije klasičnog i srednjovjekovnog latinskog jezika (usp. Čale 1971: 109). Kao primjer ne samo antiteza nego i dvostrukih antiteza valja navesti sonet CXXXIV (*Ja nemam mira, a u rat ne hrlim*) (Petrarca 1996: 35).

Ne radi se samo o riječima koje su suprotstavljene (pr. "mir" i "rat", "nebo" i "zemlja", "život" i "smrt" itd.) nego valja uočiti da je često cijeli stih izgrađen od antiteza (npr. „po nebu letim, a na zemlju padam“; „ne hvatam ništa, a svijet čitav grlim“; „nit omču driješi, nit okove steže“; „bez vida vidim, nijem glasa ne gubim“, itd.) te je kao posljedica takvoga postupka čitava struktura pjesme građena na antitezama (čitava je pjesma po sebi antiteza). Također se javljaju i dvostruke antiteze, odnosno dvije antiteze, u istom stihu, primjerice: „sebi sam mrzak, a drugoga ljubim“ gdje nalazimo parove riječi u proturječju: ja ("sebi") – on ("drugoga") i mržnja ("mrzak") – ljubav ("ljubim"). Stoga, antiteza u Petrarke ne funkcionira samo kao dekoracija njegovom izrazu, već kao sredstvo iznošenja unutarnjih stanja tekstnoga subjekta koja su međusobno u vječnom sukobu, a čiji je uzrok ljubav prema Lauri. Ovaj je sonet tipičan izraz egzistencijalne bezizlaznosti.

Jedna od Petrarkinih metoda sastoji se u konzistentnom korištenju parova riječi (najčešće pridjeva, ali se javljaju i druge vrste riječi), a uočljiva je u sonetu XXXV (*Zamišljen i sam pustim predjelima*) (Petrarca 2002: 27). Već u prva dva stihovna retka uočljivi su parovi riječi: „zamišljen i sam, pusti predjeli“ te „prolazim spora, polagana kroka“. Pjesnik pokazuje tendenciju k binarističkom artikuliranju u kojemu se dvočlane sintagme ili stihovi sastoje od gradacije značenja, ponavljanja riječi, aliteracija ili pak od suptilnih usporavajućih simetrija (usp. Čale 1971: 111). Uz binarizam usko je povezana i sklonost prema nabrajanju, odnosno prema višečlanosti, koja se postiže pomoću dviju različitih figura konstrukcije: asindetona i polisindetona (usp. Čale 1871: 111). Asindeton je vidljiv u prvoj stanci poznate kancone CXXVI (*Bistra, svježa i blaga*) (Petrarca 2003: 115). Navedena kancona obiluje primjerima asindetonskog slaganja stihova, a cijeli taj slijed nabrajanja u prvih jedanaest stihova zapravo ovisi o dvama posljednjim stihovima u kojima se sintaksa strofe razrješuje jer se predikat "čujete" odnosi na sve subjekte ranije nabrojene u strofi (usp. Čale 1871: 112-113). Polisindeton možemo pronaći (između ostaloga) u Petrarkinu sonetu LXI (*Blažen nek' dan je, i mjesec, i ljeto*) (Petrarca 2002: 37). Ovakvim polisindetonskim načinom nabrajanja pjesnik pokazuje izrazitu težnju prema pluralitetu (usp. Čale 1971: 114). Veznik *i* ponovljen je čak sedamnaest puta, a tematski najznačajnija riječ (*blažen, blaženi*) ponavlja se na početku svakog katrena i terceta, čime se nastoji dodatno istaknuti koliko je trenutak prvog viđenja Laure bio značajan. Nakon pregleda najčešćih figura koje Petrarca koristi u poeziji svoga *Kanconijera* slijedi detaljnija analiza odabranih lirskih pjesama te zbirke, s naglaskom na sonetima i kanconama te s isticanjem motiva, tema i stilskih sredstava po kojima je pjesnik stekao iznimnu slavu.

#### 4. Genologija i interpretacije *Kanconijera*

*Kanconijer* je napisan bez unaprijed determiniranog jedinstva – riječ je o zbirci sastavljenoj od fragmenata – no unutarnja je struktura djela dobro logički ustrojena te možemo govoriti o zaokruženosti cjelokupnog djela (usp. Čale 1971: 71). Kao što je već napomenuto, u djelu nalazimo 366 lirskih pjesama: 317 soneta, 29 kancona, 9 sestina, 7 balada i 4 madrigala. Pritom prevladavaju soneti i ljubavna tematika pjesama, iako ima i političkih i socijalnih tema (u kojima se na jednak način javljaju dominantne crte Petrarkine poezije te specifičan motiv spoznaje prolaznosti i uzaludnosti). Nadalje, *Kanconijer* je podijeljen na dvije tematske cjeline: *Za života gospoje Laure* (opisuje se Laura živa) te *Nakon smrti gospoje Laure*, gdje se Laura pojavljuje u snovima, sjećanjima, maštanjima tekstnoga subjekta te mu je čak i življa i dostupnija, nego u prvome dijelu. U nastavku slijede primjeri najzastupljenijih lirskih vrsta u Petrarkinoj zbirci (soneta i kancona) uz podrobna objašnjenja pri čemu će težište biti na isticanju osebujnoga i virtuoznoga Petrarkina stila koji je dugo vremena bio oponašan od brojnih pjesnika.

## 4.1. Sonet

*Kanconijer* započinje sonetom I (*Vi koji zvukom razasutih rima*) u kojemu nalazimo dva tekstna subjekta: glas mladosti i glas starosti, koji se stapaju u jedinstven monolog, tj. ispovijed prožetu osjećajima srama, pokajanja i žaljenja (Petrarca 1974: 8-9). Navedeni sonet, ocrta tipičnu strukturu tzv. talijanskoga ili Petrarkina soneta; sastoji se od 14 stihova raspoređenih u dva katrena i dva terceta. Nadalje, i katreni i terceti za sebe čine zasebnu semantičku cjelinu te se rima s katrena ne prenosi na tercete, dok u tercetima nalazimo obrat, odnosno poantu cijeloga soneta (što je u trubadurskoj lirici označavala posljednja strofa, tzv. *tornada*). Rima u katrenima jest *abba abba* (*rima – svima, hrana – dana; ima – njima, rana – znana*; u talijanskom izvorniku: (*suono – sono, core – errore; ragiono – perdono, dolore – amore*), dok je rima u tercetima *cde, cde* (*vidim – stidim, glasno – jasno, jako – svako*; u talijanskom izvorniku: *tutto – frutto, sovente – chiaramente, vergogno – sogno*). Inače ne postoji specifičan redoslijed rima u tercetima, što znači da on varira ovisno o konkretnom lirskom ostvarenju, a važno je da se rima iz katrena ne prenosi na tercete. Temeljno je pravilo da oba terceta budu povezani zajedničkom rimom, a u Petrarke nalazimo tercete povezane trostrukim, pa čak i četverostrukim srokom (usp. Tomasović 2003: 324). Kroz katrene i tercete u okvirima središnje teme gradirani su motivski sklopovi do obrata u posljednjim stihovnim redcima.

Petrarca je započeo sastavljati *Kanconijer* tek nakon Laurine smrti, što znači da ga je komponirao s pozicije starijega, mudrijega čovjeka prepunoga svakojakim životnim iskustvom. Tekstni subjekt kao zrela osoba, promatra i osuđuje svoje grijehe iz mladosti, vlastiti hedonizam: uživanje u tjelesnim užicima, odnosno u svemu zemaljskom, konačnom, propadljivom i prolaznom. On tek sada spoznaje ispraznost trivijalnih ovozemaljskih ljudskih želja i težnji te upozorava na uzaludnost svega zemaljskog. Cijeli sonet funkcionira kao svojevrsna ispovijed, a u tekstnom se subjektu javlja duboka svijest o prolaznosti i uzaludnosti svega materijalnoga i zemaljskoga kao dominantno obilježje cjelokupnoga Petrarkina pjesnikovanja. Glas koji govori se kaje i stidi zbog isprazne ljubavi te traži od čitatelja samilost i oprost.

Pod pojmom "isprazne ljubavi" podrazumijeva se ljubav prema tjelesnom, prolaznom i zemaljskom putem kojega se nikako ne može doseći spoznaja "višega", onog apsolutnog: ono tjelesno čini nepremostivu prepreku "uzdizanju na nebo". Tekstni subjekt priznaje da je u mladenačkim danima bio drukčiji jer je otada prošao kroz brojne ljubavne patnje i jade te

shvaća koliko su njegove "mladenačke" brige bile nebitne i zanemarive (sada tek zna što je prava bol). Stoga se u prvoj strofi obraća čitatelju aludirajući na svoje bolno ljubavno iskustvo, a u drugoj strofi poziva na razumijevanje one koji su iskusili isti ljubavni jad. Nadalje, život se shvaća kao složen splet okolnosti koje konstantno prožima izmjenjivanje „pustih nada“ i „pustih rana“, pri čemu ni jedne ni druge nemaju nikakvoga sadržaja: one su isprazne poput svega što ljudsku osjetilnu stranu veže uz zemaljski svijet. U tercetima dolazi do promjene tona iz patetičnog (osjećaj srama) u patetično-pokajnički (sram prelazi u pokajanje): „pa sam se sebe često sramim jako“, što se dodatno pojačava u sljedećim stihovima: „i plod je mojih tlapnja da se stidim, i da se kajem“.

U posljednjem stihu pod "kratkim snom" misli na svoj život na zemlji isprepleten svom boli i patnjama koje stalno ponovno proživljava, a koje zapravo nisu vrijedne jer neće pridonijeti ničemu "višem", već ga nastoje svojim željeznim okovima prikovati za zemlju. Jedino u nebeskim sferama moći će u potpunosti ostvariti samoga sebe te spoznati apsolut. Posljednji stih: „kratak je san na svijetu htijenje svako“ donosi konačan zaključak – nije samo život smrtnika na zemlji kratak, već su i njihova htijenja, odnosno želje, kratke u smislu što su trenutačne, prolazne i uzaludne pa čak i potpuno isprazne, pojmovi bez ikakvog značenja. Čovjek po prirodi teži zadovoljenju svojih želja te kada mu se ispuni jedna od njih, on nalazi drugu pa zatim i treću, četvrtu i tako dalje. Cijeli se taj proces događa *ad infinitum* tijekom čitave ljudske povijesti, a poanta je u tome što te isprazne želje, bez ikakve unutarnje vrijednosti, čovjeka čine robom vlastitih strasti.

Također treba skrenuti pozornost čitatelja i na Petrarkin slavni metaforički sonet CLXXXIX (*Pun zaborava brod mi morem pliva*), u kojemu se tekstni subjekt uspoređuje s brodom u oluji te s Amorom na kormilu toga broda koji gubi nadu da će ikada dospjeti u željenu luku (Petrarca 1974: 498-499). Metafora s brodom inače ima svoj korijen u antičkoj književnosti iz koje prelazi u književnost srednjovjekovlja, a brojni pjesnici koriste je čak i danas. Riječ je dakle o metafori koja se uzdigla na razinu emblemičnosti te je na taj način od primjerka postala tipom. U antici se metafora držala najvažnijom figurom, a jedna od najučestalijih upravo je ona vezana uz brodove i plovidbu. Ta je metafora prvobitno pripadala poeziji, ali već ju je Ciceron koristio u prozi. Rimski su pjesnici često uspoređivali sastavljanje književnog djela s putovanjem po moru – epski pjesnik plovi velikom lađom preko daleke pučine, dok lirski pjesnik radije bira malen čamac kojim će ploviti po rijeci (usp. Curtius 1998: 142-143). Djelovanja poput "dizanja" i "spuštanja" jedara korištena u prenesenom značenju označavaju splet okolnosti na koje pjesnik na svom putu prema slavi, odnosno nekoj vrsti afirmacije, nailazi: i on se sam "uzdiže" i "spušta" kako bi se prilagodio

različitim situacijama u svrhu postizanja krajnjega cilja – ulaska u luku, odnosno završavanja svoga djela.

Brod, odnosno čamac, pjesnikovo je djelo koje on nastoji sigurno uvesti u luku, tj. završiti ga. Nadalje, plovidba može ponekad biti opasna; primjerice zbog "krhkog čamca" (lošeg djela koje valja poboljšati tijekom pisanja), "neiskusnog lađara" (pjesnika koji je još neiskusn u pisanju; vjerojatno je još mlad te se tek "bacio u te vode") te različitih vremenskih nepogoda poput velikih valova i opasnih oluja, odnosno različitih raspoloženja vezanih uz konkretnu povijesnu i književnu epohu. Čak se i Dante služi metaforama brodarenja u drugoj knjizi svoje *Gozbe* te u *Božanstvenoj komediji*, a preuzimaju je i brojni kasniji autori (usp. Curtius 1998: 143-144). Interpretacija Petrarkine metaforike brodarenja u navedenom je sonetu dvojaka: s jedne se strane preneseno značenje može nalaziti na istim temeljima kao i metafore brodarenja u književnoj tradiciji, dok je s druge strane moguća sasvim individualna interpretacija u kojoj je sam Petrarkin život, tj. unutarnji svijet, brod koji se suočava s brojnim nepogodnostima u burnoj i olujnoj noći. Potonja interpretacija vrijedi samo u slučaju poistovjećivanja tekstnoga subjekta sa samim autorom.

Moguće je krenuti i u trećem smjeru na način da povežemo dvije moguće interpretacije: brod je simbol za Petrarkin intimni život, a pjesnik taj svoj intimni život ili svijet upravo ispovijeda u svom djelu. *Kanconijer* se često naziva Petrarkinom ispovijedi ili poviješću jedne duše, iz čega slijedi da je pjesnikovo djelo zapravo njegov život, a ako prihvatimo tu tezu, možemo poistovjetiti brod s Petrarkinim djelom, tj. *Kanconijerom*. Na taj je način u analizi moguće povezati književnu tradiciju s izrazitim humanizmom i individualizmom Laurina pjesnika. Upitnost ovakve interpretacije sastoji se u tome hoćemo li izjednačiti autora s instancijom tekstnog subjekta u sonetu. Čija su to zapravo intimna stanja prikazana u stihovima? Tko je kormilar broda: (fizički) autor ili fikcija? Ovdje je osobito izražena autoreferencijalnost zbog koje smo skloni poistovjetiti autora s tekstnim subjektom, no valja imati na umu da svaki tekst ima u sebi jasno izražen tekstni subjekt, glas koji govori, te stoga treba odoljeti tom iskušenju. Nije riječ o autoreferencijalnosti sa strane autora, već sa strane tekstnoga subjekta kao stvarnog subjekta iskazivanja jer on stalno govori: „Ja sam tekst.“. Time referira na vlastiti jezik te na samoga sebe kao na tekst, odnosno na umjetnički tekst te naposljetku na sebe kao na umjetnost.

Nadalje, riječ je o tipičnom petrarkističkom sonetu: 14 stihova podijeljeno je u dva dijela – dva katrena i dva terceta od kojih svaki čini zasebnu tematsku cjelinu. Rime u katrenima forme su *abba, abba* (*pliva – biva, tumara – kormilara; skriva – živa, hara – para*; u talijanskom izvorniku: *d' oblio –mio, verno –governo; rio –desio, scherno –eterno*), dok su

terceti obilježeni istom vrstom rime kao i u ranije navedenom sonetu, naime *cde, cde* (*preziranja – zaklanja, malaksali – vali, ruku – luku*; u talijanskom izvorniku: *sdegni – segni, sarte – l' arte, attorto – porto*).

Prva nam strofa pruža početnu sliku („Pun zaborava brod mi morem pliva, izmeđ Karibde i Scila ...“): brod pliva morem između Karidbe i Scile – Karidba je vrtlog, a Scila je hridina te je zbog njih teško proći Mesinskim prolazom. Radi se o poslovičnom izrazu koji u pjesmi aludira na opasnosti zemaljskih strasti koje su nesavladive. Druga strofa nastavlja temu problema strasti, opasnosti koje one sa sobom donose te borbe protiv njih za koju tekstni subjekt nema snage – bitka će u svakom slučaju biti izgubljena. Zašto je tome tako? Upravo zato što su te strasti s jedne strane dio njegove osjetilne prirode te su tako nužan i neodvojiv dio njega (prikovan je uz zemlju), a s druge se strane njihov izvor, tj. pobuda tih strasti, nalazi u voljenoj ženi – Lauri. Tekstni je subjekt na sve zaboravio i stalno misli samo na Lauru; ništa mu drugo nije važno, a njezin najkraći pogled ili pak najsuptilniji osmijeh učinio bi ga najsretnijim na svijetu.

Treća i četvrta strofa (terceti) donose novu, važnu spoznaju („U svakom veslu zla miso počiva“): ne samo da strasti u potpunosti vladaju tekstnim subjektom, uz to mu te strasti ujedno i slabe razum te ga iznova nastoje prisiliti da nastavi živjeti bez razuma („mokri konopi već su malaksali“). U posljednjoj se strofi izvodi pesimističan zaključak prema kojemu više nema spasa jer su strasti pobijedile razum i znanje („Dva mila svjetla tama mi zaklanja“). Glas koji govori nikada neće pronaći svoju luku, tj. nikada neće imati duševni mir, već će vječno ploviti opasnim i valovitim morima vlastitih uzburkanih strasti. Iz krajnjeg zaključka odzvanja patetična i pesimistična intonacija uzrokovana jednim od tipičnih motiva Petrarkine poezije, a to je upravo slabost volje: tekstni je subjekt pasivan, on ne pokušava ništa na svoju ruku poduzeti.

Izražena je svijest o tome koliko su strasti isprazne, a pritom se kao jedini izlaz nameće slušanje razuma te racionalno djelovanje, za što je tekstni subjekt nesposoban jer nije kadar prevladati vlastitu bolest slabosti volje. Njegova je egzistencija jedna duga i vječna epizoda nepromjenjivosti u nestalnosti iz koje se stalno rađaju nova proturječja pod utjecajem nesretne i neuzvrćene ljubavi. Ponekad ga sukob između osjećaja i razuma toliko umara da izravno pomišlja i na smrt, primjerice u sonetu XXXII (*Što god sam bliži zadnjem danu, kada*) jer samo ona može dokinuti svaku bol. Ovo su također misli modernoga čovjeka općenito koji, svjestan svih problema uzrokovanih senzualnom stranom svoje prirode, nastoji naći neki izlaz iz cjelokupne situacije – zaokupljenost onim unutarnjim te bezizlaznošću

egzistencije potiču na dublje refleksije. Sjeta, kontemplativnost, ispovijed i sjećanje dominantni su motivi Petrarkina pjesnikovanja.

Drugi dio *Kanconijera* iznosi nova iskustva zbog promjene činjeničnoga stanja: smrti voljene žene. Laura mrtva opisana je življe te se čini dostupnijom, nego kada je bila živa. Tome je tako zato što se ona smrću seli sa zemlje na nebo, odnosno iz tijela prelazi u čisti duh anđeoskoga obličja, a tekstni subjekt cijelo vrijeme teži nebeskim sferama i oslobađanju vlastitoga duha od tijela koje ga samo ograničava i umara. Laura se zapravo rađa i reinkarnira u njegovim sjećanjima, vizijama i snovima. Tome svjedoči i sonet CCLXXXII (*O sretna dušo što u bolne noći*) iz drugog dijela zbirke (Petrarca 2003: 192-193). 14 stihova soneta, podijeljenih u dva katrena i dva terceta, svjedoče o poimanju Laure i njezine ljepote u mašti, odnosno sjećanjima, glasa koji govori drukčije, negoli je to bio slučaj dok je bila živa. Pritom nalazimo već ustaljene segmente njezine ljepote o kojima tekstni subjekt često pjeva: očaran je njezinim očima, hodom, licem, glasom, pa čak i njezinom odjećom. Brojnim opkoračenjima i prebacivanjima riječi iz jednoga stiha u idući postiže se razigran ritam cjeline, a raspored rima izrazito je skladan: obrgljena rima *abba, abba* (*hrane – obasjane, noći – oči; dane – znane, doći – nazoći*; u talijanskom izvorniku: *torni – adorni, dolenti – spenti; giorni – soggiorni, consenti – presenti*) u katrenima te shema rima u tercetima *cdc, cdc* (*ljeta – sjeta, sada – kada, šteta – kreta*; u talijanskom izvorniku: *molt' anni – affanni, piangendo – e' ntendo, danni – a' panni*).

Pjesma započinje invokacijom („O sretna dušo“) kojom tekstni subjekt zaziva svoju mrtvu Lauru (ona je na nebu), ističući svoju bol jer je on ostao sam bez nje na zemlji. U sljedećim je stihovima prve strofe naglašeno novonastalo činjenično stanje: Laura je mrtva, ali i dalje je dostupna jer se pojavljuje u snovima, vizijama i sjećanjima tekstnoga subjekta gdje je življa nego ikada („utjehom me hrane, kad vraćaju se u bolne mi noći te tvoje Smrću nezgašene oči“). Zato je Laura dostupnija od Danteove Beatrice: Petrarca Lauru najprije uzdiže na nebo (nakon njezine smrti), a zatim je ponovno vraća na zemlju u obliku sjećanja, snova i vizija. Ovdje nailazimo na posmrtnu lirsku preobrazbu Laure – „nebeska je Laura zemaljski transfigurirana u divnoj "zbilji"“ (Čale 1971: 67). Ideja smrti vrlo je česta u drugome dijelu *Kanconijera*, jer nakon smrti Laura postaje ljepša i bliža zemlji (stvarna, realnija) nego ikada dotada, a u tekstnome se subjektu javlja novi razdor između boli za gubitkom voljene žene zbog kojega je izgubio svaku nadu (valja naglasiti da je to jedino što je imao) i želje za ponovnim sjedinjenjem s Laurom na nebu. Tome svjedoče stihovi u katrenima gdje prevladava tema sjećanja na Lauru, što u tekstnoga subjekta izaziva neizrecivu bol i jad, dok se vrhunac te boli postiže u trećoj strofi, gdje se eksplicitno naglašava da cijelo



vrijeme plače, ali ne zbog njezine smrti, već zbog vlastite nesreće uzrokovane gubitkom Laure (ponovno je naglasak na odnosu tekstnoga subjekta prema Lauri, a ne na samoj Lauri). Tema u tercetima obilježena je ponovnim pronalaženjem ranije izgubljene nade za konačnim sjedinjenjem ljubavnika na nebu. Tekstni subjekt priželjkuje vlastitu smrt, ali nije kadar ništa konkretno oko toga poduzeti: on je konstantno iznova mučenik i žrtva svakoga stiha.

Nadalje, nazočnost smrti ispunjava Petrarkine pjesme mračnom i pesimističnom atmosferom koja izaziva krizu vjernika uslijed gubitka nade. Laura s neba silazi u san tekstnoga subjekta i time se događa ono što je u poeziji *slatkog novog stila* bilo nezamislivo: Dante uzdiže Beatrice na nebo i ona ondje zauvijek ostaje. Konačno, Lauri je u snovima i sjećanjima tekstnoga subjekta podaren njezin finalni način egzistencije koji će je ovjekovječiti i od nje stvoriti mit. U drugome je dijelu *Kanconijera* osobito istaknuta asimetrija između tekstnoga subjekta i, njemu nedostižnoga, objekta želje. Nepostupnost, odnosno "onostranost" Laure potiče dublje kontemplacije misli i snažnije osjećaje u tekstnoga subjekta što je ujedno i dominantni povod pjesnikovanju.

## 4.2. Kancona

Kancona ili *canzó*, prema trubadurskom nazivlju, ljubavna je pjesma izrasla iz koncepcije udvorne ljubavi, a može opisivati uzvraćenu ili neuzvraćenu ljubav. Uobičajeno započinje s proljetnim opisom prirode te se u njoj javlja topos udvorne ljubavi, odnosno vazalski odnos trubadura i dame kojoj on pjeva. Ovu je lirsku vrstu Petrarca naslijedio od trubadura te ju je smatrao najpodobnijom za iznošenje svojih ljubavnih osjećaja prema Lauri (Tomasović 2003: 319):

(...) kancona je vezivno tkivo Petrarkina velikog pjesničkog projekta da očituje svoje ljubavno stanje, odnos prema Lauri, a na stanovit način i povijest svoje "gorko – slatke" ljubavi. Kancone projektu namiču neka obilježja, (...) epopeje, jer su se Petrarki pokazale pogodnima za transmisiju direktne događajnosti u njegovoj vezi s Laurom zbog potencijalne narativnosti oblika, koji je naslijedio od Provansalaca i talijanskih prethodnika, cijeneći osobito Danteove uzorke.

Za razliku od soneta, kancona dopušta veću slobodu u pjesničkom izrazu time što broj stihova varira od 54 do 169, strofe ne moraju imati isti broj stihova (no prevladavaju jedanaesterci i sedmerci), dok rima također varira s time da se prvi stih posljednje strofe (*congedo*, *commiato*), u kojemu se pjesnik obraća vlastitoj pjesmi, obavezno ne rimuje. Zbog navedenih formalnih obilježja i narativnosti kancone su izrazito pogodne za prikaz ljubavne napetosti u kojoj je tekstni subjekt u mogućnosti u potpunosti izraziti svoju razapetost između tjelesnosti i duhovnosti. Stoga je ova vrsta pjesme Petrarki omogućila da izrazi cjelovitije svoju modernost, humanističku vokaciju i intelektualizam (usp. Tomasović 2003: 319-320).

Kancona CXXVI (*Bistro, svježe i ljupko vrelo*) bila je spomenuta u prijašnjem odjeljku rada, a sada će biti detaljnije analizirana (Petrarca 2002: 46-48). To je jedna od najljepših i najglasovitijih Petrarkinih kancona, a mnogi je nazivaju i "neponovljivom kanconom". Sastoji se od 68 stihova raspoređenih u šest strofa, od kojih prvih pet strofa ima 13 stihova, a na kraju dolazi tercet kao svojevrstan obrat, poanta cijele pjesme. Naziva se *congedo* ili *commiato*, gdje se prvi stihovni redak obavezno ne rimuje. Nadalje, budući da su kancone narativnoga karaktera, one dopuštaju veću pjesničku slobodu pa je raspored rima slobodniji. U Petrarkinim kanconama broj stihova, strofa te srokovna shema variraju s obzirom na motiv, sadržaj, raspoloženje i okolnosti nadahnuća (usp. Tomasović 2003: 325).

Narativnost također dopušta stvaranje i razradu jedne cijele ljubavne priče ili, bolje rečeno, ljubavne drame, odnosno ljubavnog dijaloga. Ukratko, tekstni subjekt zaziva prirodu u Vauclusei (gdje je sreo Lauru u prirodi) i ondje zamišlja svoj grob, mjesto svoga vječnog počinka, te Lauru kako na njemu plače (usp. Čale, Zorić 2002: 184).

Pjesma započinje opisom prirode u proljeće u kojemu se odražava vizija žene okružene lijepom okolinom i cvijećem (tzv. "mjesto uživanja" – karakteristično za srednjovjekovnu književnost, a preuzeto iz antike). Topos dočaravanja tog proljetnog prirodnog okoliša Petrarca preuzima od trubadura – svaki trubadurski *canzò* započinje opisom proljetne prirode te implicitnim zazivanjem te prirode (kao što je to bio običaj zazivanja muza u antičkih pjesnika na početku djela/pjesme, a kasnije se u srednjem vijeku transformirao u zazivanje prirode), da bi se onda ljepota te prirode izjednačila s ljepotom gospoje u čiju se službu trubadur stavlja (riječ je o vazalskom odnosu). Evociranje ljepote prirode stapa se s evociranjem Laurine božanske ljepote već u prvoj strofi kancone jer se Laura i priroda međusobno dopunjuju (usp. Čale 1971: 60). Kao što je već rečeno, čak ni u izrazito referencijalnim lirskim ostvarenjima nije moguće izjednačiti autora s tekstnim subjektom jer je riječ o sasvim različitim ontološkim razinama. Kancona CXXVI odiše tuđim glasom, glasom prethodnika (provansalskih pjesnika) koji dopire izvana kao drugi, izvanjski tekst. Tekstni je subjekt zapravo sačinjen od tuđih stihova, no on je i dalje samo fikcija koja od sebe stvara mogući svijet i na taj način obmanjuje čitatelja (Čale 2008: 214):

Ja sâm, tekst, obmana sam koja proizvodi opsjenu unutrašnjosti duše koja misli da me proizvodi, no koja je, međutim, pretvorena u mene, zajedno sa mnom prepuštena vlasti „naših riječi“ („nostre parole“, 26), jedinoj, posve izvanjskoj zbilji kojom smo obdareni mi, tekstovi.

U navedenoj je kanconi kazivač također pod utjecajem Danteovih prikazivanja Beatrice kao anđeoskog bića u raju (tipičan način prikazivanja voljene žene u *slatkom novom stilu*), dakle tekstni subjekt ponovno govori tuđim glasom, no treba uočiti svojevrsnu razliku u odnosu na Dantea: dok je Dante svoju Beatrice uzdigao na nebo, Laura je s neba vraćena na zemlju. Prva je strofa ispunjena osjećajima u opreci: ljubav – bol (jad) evociranih putem sjećanja, sna i vizije, što podsjeća na ustaljenu trijadu: srce – ljubav – bol. Ovdje nalazimo konkretiziranje Laurina izgleda (jer se prizivaju nabori njezine bijele oprave, odnosno njezine grudi u bijeloj opravi), što je pak u opreci s Danteovim opisivanjem Beatrice: mi znamo da je ona jako lijepa i da podsjeća na anđeosko biće, ali to su uglavnom sve informacije koje

dobivamo od Dantea. Beatrice je uvijek prekrivena nekim zamagljenim velom koji nas sprečava u dobivanju konkretnog opisa – Dante nam pruža samo maglovite konture njezinoga tijela. Nadalje, sjećanja, snovi i vizije ne pripadaju autoru već samosvjesnom tekstnom subjektu. Metafore korištene u pjesmi po svojem sadržaju pripadaju razini iskaza i iskazivaču, dok njihovi stilski aspekti pripadaju razini iskazivanja i implicitnome autoru (usp. Bogdan 2012: 48). Čak i kada kazivač (tekstni subjekt) izjavljuje da je odgovoran za formalna svojstva teksta te kada govori osobito intimnim tonom, tada i dalje ništa od navedenoga ne pripada fizičkome autoru. Tekstna samosvijest na sebe preuzima odgovornosti koje bismo inače pripisali implicitnom autoru (usp. Bogdan 2012: 50-56).

Nadalje, zadnja dva stiha prve strofe („čujte zajedno sada posljednje moje riječi pune jada“) najavljuju patetičan ton koji će se odsada protezati čitavom pjesmom, a svoju kulminaciju doživjet će u zadnjoj strofi izjednačavajući ljepotu napisane kancone s ljepotom ne samo Laure nego s ljepotom ljubavi koju tekstni subjekt osjeća prema njoj. Iz navedenoga konzistentno slijedi razrada teme smrti i kontemplacije misli o razapetosti između tjelesnoga i duhovnoga, u što je također utkan i karakterističan motiv prolaznosti, propadljivosti i uzaludnosti svega tjelesnog, materijalnog i zemaljskog. Tekstni subjekt napominje kako je njegov duh već umoran zbog svih proturječnih strasti (vladarica njegova tijela) i upravo zbog toga priželjkuje smrt kao jedini izlaz iz takve egzistencije, kao spas i konačno oslobođenje besmrtnog duha od smrtnog tijela. Ljubav je pretvorena u jezik, a tekst konstantno ispituje vlastitu bit i samodostatnost: ljubav (jezik) je izmučila i tekstni subjekt i samoga autora (usp. Čale 2008: 214), no i dalje treba praviti razliku između te dvije ontološke razine. Govori se o intimi općenito, a ne o autorovoj intimi: na taj je način stvoren univerzalni subjekt kao globalna pojava korištena sa strane brojnih pjesnika nadolazećih generacija.

Treća strofa budi nadu u tekstnome subjektu da će mu se Laura vratiti i posjetiti njegov grob na obali rijeke Sorge gdje ju je ugledao, te da će moliti za njega i plakati. Sjećanje na Lauru dalje se razrađuje u idućoj strofi naglašavajući da Amor (poigravanje Laurinim imenom na verbalnoj razini koje ponovno ističe autonoman jezik teksta) caruje na području rijeke Sorge (želi biti pokopan na tom mjestu kako bi Laura uspjela naći njegov grob). Očito je da kazivač gaji nadu da će svoju dragu vidjeti samo nakon smrti. Peta strofa nanovo naglašava Laurinu božansku ljepotu te činjenicu da je ona spuštena s neba na zemlju jer je toliko lijepa da tekstni subjekt misli kako je u raju, a ne na zemlji („na nebu misleć da sam a ne tamo“). Posljednja strofa donosi svojevrstan obrat utoliko što se mijenja ton pjesme: kazivač iskazuje svojevrstan optimizam u smislu novorođene nade.

Tekstni subjekt, ali i sam tekst, uzaludno želi pomiriti suprotnost između zemaljske promjenjivosti, propadljivosti, nesavršenstva te božanske vječnosti i savršenstva, a upravo iz te nemoći za pomirenjem proizlazi novost i veličina poezije u svjetlu humanizma. Opreku između zemaljskog i božanskog svijeta uzrokuje jednim dijelom sama Laura (jer je ona andeosko biće koje je s neba dovedeno na zemlju – iz vizije se pretvara u konkretno biće dostupno neposrednom iskustvu), dok je drugim dijelom opreka uzrokovana prirodom ljubavi prema Lauri. Odnos je to koji se konstantno evocira iz pozicije tekstnoga subjekta u okviru ljubavi koja nikada neće biti uzvraćena jer je objekt želje nepostupan, prazan. Tekstni će subjekt vječno biti razapet između sna i jave, božanskog i zemaljskog, nade i ljubavi, te boli i patnje. Upravo zato poziva na mir, odnosno na konačno oslobođenje duha od tijela, u posljednjoj strofi riječju "mir" u kanconi CCCLXVI (*Djevice lijepa, u sunčanoj svili*) kojom *Kanconijer* završava (Petrarca 2002: 132-137).

Spomenuta se kancona sastoji od deset strofa od 13 stihova te od jedne strofe od po sedam stihova (one posljednje koja funkcionira kao obrat, odnosno poanta cjelokupne motivike iznesene u kanconi). Raspored rima i brojna opkoračenja te prebacivanja riječi iz jednog stiha u idući pridonose izvanrednom eufonijskom efektu prisutnom u svim pjesmama zbirke. Ovom kanconom završava *Kanconijer* te u njoj tekstni subjekt poziva na rješenje svog problema: vječitih protuslovlja izazvanih uzburkanim strastima u njegovoj duši, koje nalazi u konačnom prevladavanju i sjedinjenju spomenutih opreka. Iz toga proizlazi nekoliko pitanja: je li tekstni subjekt ikada postigao mir ili je njegova sudbina u vječnoj nepromjenjivosti u nestalnosti vlastitih kontradikcija? Isto tako, je li ikada uspio prevladati prolaznost, propadljivost i uzaludnost svega zemaljskog u svrhu sjedinjenja s onim beskonačnim, vječnim i apsolutnim? Da bi se dobio odgovor na sva ta pitanja, valja pomno iščitati skrivena značenja inkorporirana u posljednje stihove glasovite zbirke.

Završna kancona obiluje religioznim motivima, a glavna joj je tema molba Djevici da Bog tekstnome subjektu podari vječni mir te da ga oslobodi od osjetilnih strana njegova bića, odnosno od zemaljske ljubavi prema Lauri. Usporedivši uvodni sonet i završnu kanconu uočavamo svojevrstu preobrazbu glasa koji govori: u uvodnom se sonetu kaje zbog svih svojih mladenačkih grijeha potaknutih uživanju u svemu zemaljskom, prolaznom i, za njega sada, uzaludnom. No, još nije spreman odustati od onoga što ga najviše veže uz zemaljski svijet – ljubav prema Lauri. Tijekom čitavoga *Kanconijera*, iščitavajući tematiku pjesama, uočava se transformacija tekstnoga subjekta, koja doživljava svoj vrhunac u posljednjoj kanconi. U njoj je on napokon spreman odustati od zemaljske ljubavi, jer shvaća da će ga

samo smrt uz prethodno pokajanje osloboditi od tjelesnosti, a s njome i od uzburkanih strasti zemaljske ljubavi (usp. Tomasović 2003: 314).

Nadalje, ljubav prema zemaljskoj Lauri pretvorena u je ljubav prema nebeskoj Djevici Mariji. Kada se u prvome stihu (a i u brojnim drugim stihovima glasovite kancone) zaziva Djevica („Djevice lijepa, u sunčanoj svili“), zapravo se zaziva i Laura jer ljubav prema Lauri nikada neće nestati (ona se u ovoj kanconi samo transformirala u "višu" vrstu ljubavi, onu spiritualnu). Pjesma je odjek marijanske lirike koja je bila česta u srednjem vijeku u obliku himni, laudi i plačeva. Upravo su zbog toga u kanconi ugrađeni elementi konačnoga pročišćenja: odvajanje duha od tijela s vječnim spokojem u emocionalnoj stabilnosti, u "miru". Pjesma odiše sviješću tekstnoga subjekta o skoroj smrti, kojoj se na neki način veseli, jer u njoj će napokon doživjeti spokoj.

U stihovima nalazimo dijelove izreka iz marijanskih litanija te antifona i himni, kako iz starozavjetne (psalmi, Malahija), tako i iz novozavjetne (Luka, Matej, Ivan) objave, odjeljke iz djela svetaca te crkvenih otaca (Sv. Anselmo, Sv. Ambrozije, Sv. Augustin, Sv. Bernard), ali i kršćanskih srednjovjekovnih latinskih pjesnika poput Sedulija i Venancija Fortunata (usp. Tomasović 2003: 314). Radi se istodobno o kršćanskoj molitvi te o posljednjem pokušaju razrješenja unutarnjih proturječja u kazivača. Nada je u težnji k nebeskoj sferi, a spas je u oslobađanju od okova zemaljskoga života i u duhovnom sjedinjenju s onim božanskim, nebeskim i vječnim, tj. s apsolutom, što izražava riječ "mir" u zadnjem stihu kancone.

Tekstni subjekt uzaludno nastoji pobjeći od egzistencije na razmeđu zemaljskog i nebeskog, a ključan problem leži u tome što on ne pripada u potpunosti ni zemlji ni nebu. Bez obzira na informacije koje posjedujemo o Petrarkinu životu, autora ne možemo izjednačiti s instancijom tekstnoga subjekta čiji glas čujemo u pjesmama. Tekstni subjekt možemo samo promatrati u odnosu na autora (usp. Bogdan 2012: 46), ali valja naglasiti da njemu pripada vlastiti svijet, svijet jezika te time on egzistira na drugoj ontološkoj razini. Tekst se zapravo odriče svoga autora i dokazuje vlastitu autonomiju stalno naglašavajući da je njegov smisao u njemu samome (usp. Čale 2006: 185), a ne u autorovoj biografiji. Starija tumačenja izjednačavala su autora s tekstnim subjektom te su time činila temeljnu pogrešku: tekst je nemoguće shvatiti ako fizičkog autora ne odvojimo od glasa tekstnoga subjekta, bez obzira na to koliko naizgled intimnim i subjektivnim glasom on progovara. Tekst je beskonačna igra riječi koja kao performativ autonomno egzistira u jeziku.

### 4.3. Tematika soneta i kancona

Sonet je najučestaliji oblik Petrarkine zbirke, dok je kancona najutjecajniji poetički oblik. Odabir tema tih dvaju istaknutih Petrarkinih oblika ukazuje na cjelovitost i obuhvatnost zbirke. U sonetima postoji nekoliko tematskih skupina, od kojih je najzastupljenija ljubavna sa sljedećim motivima: neuzvrćena ljubav, prolaznost, smrt, patnja, nada, jad i vječni nemir u razmišljanjima tekstnoga subjekta. U svim je ljubavnim pjesmama prisutna Laura, a pritom njezina pojava izaziva duboke emocije: u sonetu XVI spominje se ime Lauretta (latinski) u pojedinim slogovima, u VI. sonetu izražena je luda čežnja za njom, zatim se u brojnim sonetima govori o njezinom plaču te se opisuju njezine oči, hod te njezine kretnje. Nadalje, često se javlja kajanje u tekstnoga subjekta (npr. u I., LXII. i LXXXI. sonetu), uzrokovano njegovom ljubavlju prema Lauri od koje ne može pobjeći te ga sprječava u postizanju duhovnoga mira.

Osim ljubavnih tema u sonetima nalazimo i političke te socijalne teme. Tako se tekstni subjekt samo u sonetima (nikada u kanconama) obraća svojim prijateljima i suvremenicima moleći ih za pomoć u pogledu svojih ljubavnih jada (CIII., CIV., CXI., CCLXVI. sonet), opisuje im Laurinu ljepotu (CVIII. sonet) ili im odgovara na njihova pisma ili pjesme (XXIV., CCXLIV. sonet). U VII. sonetu potiče jednog od svojih prijatelja da se posveti pjesništvu i filozofiji jer su to značajne službe. Političke su teme vezane uz aktualnu političku scenu u Italiji: rascjepkanost talijanskih zemalja te politička pokvarenost i nepravda, a možemo ih pronaći u sljedećim sonetima: XXVII (slavljenje križarskog rata i papine odluke o premještanju papinskoga dvora iz Avignona u Rim), CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII (3 uzastopna soneta u kojima se kritizira razvratni životu na papinskom dvoru u Avignonu). Navedene političke teme detaljnije su i provokativnije razrađene u kanconama.

Iako je kancona oblik rezerviran za ljubavne pjesme, u Petrarke nalazimo i političke teme započete još u sonetima te detaljno razrađene u kanconama; primjerice u LIII. kanconi ističe se da Italija treba steći slavu Rima, dok se u CXXVIII. kanconi poziva na mir i na ujedinjenje rascjepkanih talijanskih zemalja. Zanimljiva je i CXIX. kancona koja je posvećena Slavi. Ipak u kanconama prevladavaju ljubavne teme s istim motivima kao i u sonetima, samo što su teme u kanconama detaljnije obrađene. Stoga slijedi da Petrarca razvija iste, odnosno ljubavne i političke teme, u obama najzastupljenijim oblicima u *Kanconijeru*, ali valja naglasiti da u obradi tih tema postoji stanovita razlika: čini se da su kancone rezervirane za važnija pitanja jer u njima tekstni subjekt snažnije zaziva Lauru i slavi njezinu ljepotu,

moli Boga da mu pomogne te da mu podari vječni mir u nebesima ili se pak bavi bitnim političkim temama vezanima uz Italiju. Petrarca kanconama daje poseban značaj u svojoj zbirci, iako je sonet najučestaliji pjesnički oblik.

Ljubavne teme svakako prevladavaju u svim pjesničkim oblicima *Kanconijera*, zbog čega možemo govoriti o cjelovitosti zbirke, dok pojedine digresije u političke i socijalne teme pružaju svojevrsno osvježanje potaknuto zanimanjem za aktualna politička pitanja toga vremena. Iako se čini da su pjesme socijalne i političke tematike više vezane uz Petrarkinu biografiju jer o povijesnim i društvenim okolnostima iznijetim u njima svjedoče brojni povijesni dokumenti, važno je istaknuti da u tim pjesmama i dalje ne progovara sam autor, već fikcionalni tekstni subjekt koji je nastao eksteriorizacijom autora u diskursu. Već sama upotreba jezika stvara autonoman svijet u kojemu tekst ne referira na autora, već uvijek i iznova isključivo na samoga sebe.

#### **4.4. Tko zapravo govori?**

Pružanje valjanog odgovora na pitanje o tome tko zapravo govori u Petrarkinim pjesmama pokazat će se bitnim jer uvelike utječe ne samo na interpretaciju pojedinog lirskog ostvarenja, već i na interpretaciju cjelokupnog Petrarkina pjesništva. Starije interpretacije uzastopno izjednačuju autora s glasom koji govori u pjesmi, no u novije vrijeme, osobito zbog utjecaja učenja poststrukturalističkih škola, to se uvelike mijenja. Je li sam Petrarca zaista glavni junak svojih pjesama, kako se dugo smatralo, ili pak umjesto njega progovara neki drugi glas? Može li autor biti istovjetan tekstnome subjektu ili je riječ o posve različitim supstancijama od kojih svaka egzistira na zasebnoj ontološkoj razini? Odjeljak koji slijedi nastojat će pružiti jasan uvid u spomenutu problematiku.

Na pojam "subjekt" uvelike su utjecali radovi poststrukturalističkih autora (pr. Lacana, Derride, Foucaulta) u pogledu kritičkog ispitivanja samostalnog i svjesnog kartezijskog subjekta. Danas se subjektu više ne pripisuje jedinstvena i autonomna svijest, već ga se smatra konstrukcijom, proizvodom jezika, ideologije te mehanizmom moći (usp. Bogdan 2012: 10).

Drugim riječima, subjekt više nije začetnik spoznajnih procesa, već se on pojavljuje kao njihova posljedica. Novija tumačenja prave stoga jasnu razliku između autora i tekstnoga subjekta (glasa koji govori) kao elementa koji isključivo pripada tekstu. Svakom upotrebom



jezika, odnosno eksteriorizacijom autora u diskursu, stvara se novi glas koji referira na samoga sebe. Njegov predmet uvijek je iznova on sam, a tematizirajući samoga sebe na svojevrsan način negira svog autora i postaje autonoman na ontološkoj razini na kojoj operira. Značenje stoga nije u referentu, već je u samome tekstu koji stalno naglašava da je on sam nositelj vlastitoga smisla (Čale 2006: 186). Nadalje, Bogdan (2012: 18) naglašava da je u novije vrijeme došlo do redefiniranja pojma lirike pod utjecajem naratoloških koncepcija i njihovog poimanja instancije pripovjedača. Time je došlo do raskida s tradicionalnim subjektivističkim određenjima lirike: više se autor i tekstni subjekt prisutan u djelu ne izjednačavaju. Među njima postoji svojevrsan odnos i oni se mogu međusobno uspoređivati, ali ne mogu se poistovjetiti.

Tekstni se subjekt smatra analognim pripovjedaču u narativnim djelima te čini temeljnu iskaznu instanciju unutartekstne komunikacije u lirskim ostvarenjima (Bogdan 2012: 24-25). Pitanje o tekstnom subjektu je zapravo pitanje o postojanju fingirane, tekstne svijesti čije se značenje ne nalazi u biografizmu, psihologizmu ili historizmu vezanima uz autora i uz činjenice iz njegova života kao što je to pozitivizam 19. stoljeća smatrao. U novije se vrijeme težište prebacuje na sam tekst i na njegov jezik jer se tu nalazi sve značenje, sav smisao tog teksta. Iz toga slijedi da je „tekst jedini kontekst na koji [u interpretacijama] nailazimo“ (Čale 2006: 180). Nadalje, lirici je, zbog izjednačavanja autora i tekstnoga subjekta, osporavana mogućnost stvaranja fikcionalnih svjetova, jer je načelno bila definirana kao autobiografski diskurs (Bogdan 2012: 45), odnosno kao intimni govor u kojemu se iznosi vremenski slijed događaja iz područja ljudske svijesti. Upravo su zato stariji teoretičari bili skloni izjednačavanju autora s tekstnim subjektom smatrajući da autor u pjesmi iznosi vlastita unutarnja stanja, ne uzimajući u obzir činjenicu da to ne čini autor, već fikcionalni glas kojega autor stvara i koji dalje nastavlja postojati kao nositelj vlastitog značenja sadržanog u njegovu jeziku.

Usvojene koncepte valja primijeniti na Petrarkino pjesništvo kako bi ga se napokon oslobodilo od problematičnih tumačenja. Naime, u svakoj lirskoj pjesmi ima pripovijedanja koje po svojoj biti uključuje svojevrsan tekstni subjekt kao nositelja razvoja događaja. Čak je i u najintimnijim lirskim ostvarenjima moguće razdijeliti glas autora od glasa koji govori u tekstu. U Petrarke je glas kojim govori tekstni subjekt osobito intiman pa je jasno zašto su starije interpretacije bile toliko sklone izjednačavati ga sa samim autorom. U pjesmama *Kanconijera* je uvelike naglašeno gramatičko prvo lice jednine (tekstno *ja*) za koje valja naglasiti da nije iskaz autorova glasa, već je ono samo jedan od načina iskazivanja tekstnoga subjekta te stoga nije konstitutivna, već karakteristična značajka lirike (Bogdan 2012: 34).

Pitanjem o autonomiji tekstnoga *ja* pozabavila se i autorica Morana Čale u svojoj interpretaciji Petrarkine kancone CV, gdje eksplicitno naglašava razliku između tekstnoga *ja* i fizičkoga autora (2006: 185):

[II strofa, stihovi 16-19] Obnavljam svoje "veliko ne": neću, kao što sam dosada, svoje dobro više povjeriti svome Petru (...) „Neka me shvati tko može, jer ja se shvaćam“, neka me pronikne tko može –izazivam da se postigne nemoguće –jer ja posjedujem svoje ključeve. (...) teško je postojati kao tekst prikovan uz teret autorove biografske osobe; stoga se "raskamenjujem", rješavam se imena i identiteta svojega autora, Petrarke (...) trgam okove svake izvjesne interpretacije i prepuštam se samoći svoje samodostatnosti, svojoj nedragovoljnoj zatvorenosti, zatočenosti svojega smisla u mojem vlastitome verbalnom tkivu. (...) i nastavljam samosvojnim putem.

Navedeni citat jasno potvrđuje ranije iznesene teze o autonomiji i samodostatnosti teksta u operiranju na vlastitoj ontološkoj razini koja je drugačija od one autorove. Tekst je ovdje shvaćen kao zatvoren sustav unutar kojega se nalazi beskonačan interpretativni proces temeljen na njemu samome: on konstantno naglašava da je njegov smisao u njemu samome, a pružanjem beskonačnog skupa različitih interpretacija uspijeva nadići čitateljev horizont očekivanja. Time je u tumačenju primaran subjekt upravo tekst koji referira na vlastiti jezik unutar kojega se nalazi njegovo cjelokupno značenje. Poistovjećivanjem Petrarke (autora) s tekstnim subjektom nećemo daleko doći u svojim interpretacijama jer je tekstni subjekt nositelj cjelokupne komunikacije unutar pjesme te ga se zato shvaća kao metaforički antropomorfno biće „kadro da živi i umire, osjeti toplinu i hladnoću, vodi dijalog“ (Čale 2006: 191).

Kolokvijalno je izjednačavanje tekstnoga subjekta sa subjektivnošću i intimnim govorom autora o vlastitim unutarnjim stanjima i mentalnim procesima iznjedrilo problematične interpretacije temeljene na izjednačavanju autora s tekstnim subjektom u okviru Petrarkina pjesništva. Za govor koji se smatrao izrazom intime samoga autora ispostavilo se da je zapravo govor o intimi općenito. Također, ne opisuje se Petrarkina (autorova) ljubav prema Lauri, već ljubav tekstnoga subjekta prema ženi na ontološkoj razini koja implicira drugačiji način postojanja od autorova. Glas tekstnoga subjekta referira na vlastiti jezik te na beskonačnu igru riječima kojom generira samostalna značenja jer je on njihov jedini nositelj. Konzistentno referirajući na samoga sebe, tekst upozorava čitatelja na vlastitu "osobu".

## 5. Zaključak

Francesca Petrarku s pravom nazivaju jednim od najutjecajnijih autora u povijesti svjetske književnosti. Novim načinom pisanja, uklopivši u glas tekstnoga subjekta najdublje introspekcije, najintimnija emocionalna stanja i ideje o prolaznosti tjelesne egzistencije, udario je pečat i zauvijek obilježio ne samo prijelaz između književnih epoha u kojima je živio, već je utjecao i na pjesnikovanje svojih brojnih sljedbenika i oponašatelja. Afirmirajući i popularizirajući brojne vrste pjesama, posebice sonet, Petrarca je uvelike odredio daljnji razvoj europskog pjesništva. Ovaj "moderan književnik i čovjek" uspio je uspostaviti svojevrsan kult koji je dugo vremena bio popularan u književnosti. Na pjesnika su utjecale brojne pjesničke škole i stilovi, iz kojih preuzima ono što je najviše obilježilo bogato i raznoliko pjesništvo latinskoga srednjovjekovlja te srednjovjekovlja na narodnom jeziku, a sve to pretače i stvara vlastiti individualni stil.

Od trubadurskoga pjesništva preuzima već ustanovljene vrste lirskih pjesama te im daje osoban ton, primjerice sonetu, stvarajući revolucionarnu novinu u povijesti književnosti. Nadalje, njegovu poeziju osobito je označio i tzv. "kult udvorne ljubavi", razvijen u provansalskih pjesnika, koji se odražava u topoima neuzvraćene ljubavi, boli i patnje te novoga odnosa prema ženi – vazalskog odnosa u kojemu se pjesnik stavlja u službu gospoje kojoj pjeva. Javlja se trojni odnos: tekstni subjekt – objekt želje (voljena žena) – "onostranost" odnosno, nedostupnost objekta želje, pri čemu je naglasak na strukturnoj asimetriji između subjekta i objekta želje, a povod pjesnikovanju je nedostupnost tog objekta želje. Pritom je ljubav postulirana kao središnji pojam poezije, ona je sila koja sve pokreće, a budi se slatkim pogledom dame. Trubaduri zahtijevaju na održavanju ravnoteže, tj. mjere između patnje i boli te radosti, a tu ravnotežu Petrarca i njegovi nastavljači svakako će poremetiti u korist patnje. Sicilijanska i toskanska pjesnička škola funkcioniraju kao posrednici između provansalskih pjesnika i Petrarke, a od spomenutih škola Petrarca preuzima slavljenje apstraktne ljepote i savršenosti te glavne topoe te poezije: ljubav i plemenitost.

Navedeni *topoi* doživljavaju svoj vrhunac u *slatkom novom stilu* jer ženu, ako je lijepa i plemenita duha, drži "mostom prema Bogu", odnosno posrednikom između zemlje i neba, smrtnika i Boga. Time ljubav nije shvaćena kao nešto materijalno, već se radi o vrsti "božanske ljubavi", a žena se poistovjećuje s "anđelom". Pritom treba napomenuti da su dva osnovna koncepta *slatkog novog stila*, introspekcija i ljubav, međusobno usko povezani.

Petrarca te koncepte razvija u obliku dubokih introspekcija u tekstnoga subjekta kao nositelja cjelokupne radnje svakog pjesničkog ostvarenja. Najznačajniji predstavnik *slatkog novog stila* jest Dante Alighieri, u čijem je načinu pisanja moguće uočiti brojne sličnosti i razlike s Petrarkinim stvaralaštvom. Petrarca svojim jednostavnim i lako razumljivim stilom izražava duboke ispovijedi tekstnoga subjekta koji je vječno razapet između onog zemaljskog, prolaznog i smrtnog te onog nebeskog, beskonačnog i vječnog. Sve zemaljsko spoznaje kao trenutačno i uzaludno te potaknuto osjetilnom stranom svoga bića – uzburkanim strastima, kojima pokušava pobjeći moleći Djevicu Mariju u posljednjim stihovima *Kanconijera* da ga preporuči Bogu te da mu se podari konačan mir. Takva se lirika stalno nalazi na granici između strasti i misli na vječnu smrt, zatim osjećaja grijeha (što je istaknuto u početnom sonetu *Kanconijera*) i žudnje za mirom u vjeri (što je pak naglašeno u završnoj kanconi, gdje se poziva na "mir" – kako tjelesni, tako i onaj duhovni). Tekstni će subjekt vječno biti žrtva i mučenik sudbinskog konflikta u sebi, ali to je upravo ono što ga izravno definira te ga čini posebnim.

Nadalje, kako bi se izrazile spomenute opreke, slabost volje i neodlučnost, korištena su brojna stilska sredstva (antiteze, polisindeton, asindeton, aliteracija, parovi riječi, sklonost prema nabranju, odnosno višečlanosti, oksimoron, težnja prema binarizmu i pluralitetima), od kojih su najistaknutije antiteze i oksimoron (npr. "slatka gorčina", "ledeni oganj"), jer te figure izravno u sebi uključuju opreku i na taj način prenose intimna stanja tekstnoga subjekta. Sve navedeno primjeri su oruđa kojima je uspješno izvršen prijelaz sa srednjovjekovnoga univerzalizma na renesansnu individualnost. *Kanconijer* je pisan talijanskim jezikom, a u njemu autor rabi učestale srednjovjekovne vrste lirskih pjesama: sonete, kancone, sestine, balade i madrigale. Pritom valja istaknuti da ljubavne teme prevladavaju u svim lirskim ostvarenjima, osobito u sonetima i kanconama, iako se javljaju i političke te socijalne teme, koje ukazuju na osviještenost o aktualnim političkim pitanjima toga vremena.

Spomenuta je zbirka također teleološki koncipirana u pogledu svoje unutarnje strukture: prvi je dio pisan za vrijeme Laurina života (*Za života gospoje Laure*), dok je drugi dio bogatiji te je pisan nakon Laurine smrti (*Nakon smrti gospoje Laure*). Iz navedenoga slijedi da su okosnice djela ljubav i patnja, koju neuzvrćena ljubav uzrokuje u tekstnome subjektu; nije stoga težište na objektu želje – Lauri. Ovdje nije riječ o ljubavi autora prema Lauri, već o osjećajima tekstnoga subjekta prema ženi koju voli. Naime, starija su tumačenja dugo vremena izjednačavala glas autora s glasom koji govori u tekstu, što je dovelo do problematičnih, pa čak i pogrešnih tumačenja. Kada tekstni subjekt govori o intimi, on

zapravo govori o intimi općenito, a ne o intimi Petrarkine osobe. Možemo promatrati *Kanconijer* kao ispovijed, ali ne kao autorovu ispovijed, već kao samosvijest fikcionalnog tekstnog subjekta čija se razina postojanja uvelike razlikuje od one autorove. Tekstni subjekt artikuliran u obliku tekstnoga *ja* (koja je samo jedna od mogućih artikulacija tekstnoga subjekta) u Petrarkinim pjesmama govori svojim jezikom, referira na samoga sebe kao na jedinog nositelja vlastitoga smisla.

Ontološka razina postojanja tekstnoga subjekta jest ona jezična definirana kao zatvoren sustav sa svojstvom konstantnog generiranja značenja. Operirajući vlastitim jezikom i govoreći u svoje ime, tekst afirmira vlastitu autonomiju na svojoj razini postojanja. Stoga je pogrešno tvrditi da je sam Petrarca glavni junak svojih pjesama: on to nikada nije bio, a nikada neće ni biti. Glavni junak pjesama jezični je konstrukt, tekstni subjekt koji stalno čitatelja potiče da čuje njegov glas tematizirajući vlastitu gorku sudbinu: nepromjenjivu egzistenciju u nestalnosti.

## 6. Popis literature

1. Agosti, S. (2009) „Petrarca i književni modernitet: genealogija“, prev. Višnja Bandalo, u: Mićanović, M. (ur.) *Quorum*, sv. 100, Zagreb: Centar za knjigu, str. 111-148.
2. Biti, V. (2002) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
3. Boccaccio, G. (2013) *Život Danteov*, prev. Matea Maras, Koprivnica: Šareni dućan.
4. Bogdan, T. (2005) „Počeci hrvatskog petrarkizma“, u: Burđelez, I. (ur.) *Dubrovnik, časopis za književnost i znanost*, Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, str. 43-53.
5. Bogdan, T. (2009) „Ljubavna lirika i petrarkizam“, u: Bobinac, M. (ur.) *Umjetnost riječi*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 245-278.
6. Bogdan, T. (2012) *Ljubavi razlike*, Zagreb: Disput.
7. Curtius, E. R. (1998) *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, prev. Stjepan Markuš, Zagreb: Naprijed.
8. Čale, M. (2006) „Pamćenje i zaborav teksta: performativnost citata u Petrarkinoj kanconi *Jao, već ne znam kamo valja svratiti*“, u: Bogdan, T., Pavlović, C. (ur.) *Poslanje filologa*, Zagreb: FF Press, str. 203-218.
9. Čale, M. (2008) „Tekstualno ja Petrarkine kancone 105“, u: Bobinac, M. (ur.) *Umjetnost riječi*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 171-193.
10. Čale, F. (1971) *Petrarka i petrarkizam*, Zagreb: Školska knjiga.
11. Čale, F., Zorić, M. (2002) „Tumač“, u: *Rasute pjesme. Izbor iz Kanconijera*, prev. Frano Čale, Olinko Delorko, Mate Maras, Tonko Maroević, Nikola Milićević, Zvonimir Mrkonjić, Krunoslav Quien i Mirko Tomasović, Zagreb: Školska knjiga, str. 174-212.
12. Fališevac, D. (2008) „Petrarkin sonet br. LXI kao citatni predložak hrvatskim ranonovovjekovnim pjesnicima“, u: Bogdan, T., Pavlović, C. (ur.) *Poslanje filologa: zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića*, Zagreb: FF press, str. 225-234.
13. Jurić, S. (2000) „Francesco Petrarca“, u: Duda, Jurić, Šporer, Zlatar (ur.) *Lektira na dlanu*, svezak 1, Zagreb: Sysprint, 97-99 str.
14. Kristeller, P. O. (1964) „Petrarch“, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, CA: Stanford University Press, str. 1-18.

15. Le Goff, J. (2009) *Intelektualci u srednjem vijeku*, prev. Mihaela Vekarić, Zagreb: Naklada Jesenski I Turk.
16. Mrkonjić Z., Tomasović, M. (1998) *Antologija francuskoga pjesništva*, Zagreb: ArTresor naklada.
17. Mrkonjić Z., Tomasović, M. (1998) „Predgovor“, u: Mrkonjić Z., Tomasović, M. *Antologija francuskoga pjesništva*, Zagreb: ArTresor naklada, str. 5-20.
18. Mrkonjić, Z., Tomasović, M. (2012) *Trubaduri*, Zagreb: ArTresor naklada.
19. Mrkonjić, Z. (2012) „Trubaduri“, u: Mrkonjić, Z., Tomasović, M. *Trubaduri*, Zagreb: ArTresor naklada, str. 5-34.
20. Petrarca, F. (1974) *Kanconijer*, prev. Frano Čale, Mate Maras, Tonko Maroević, Mirko Tomasović i dr., Zagreb – Dubrovnik: Nakladni zavod Matice hrvatske, Hrvatsko filološko društvo, LIBER.
21. Petrarca, F. (1996) *Canzoniere/Kanconijer*, prev. Mirko Tomasović, Zagreb: Matica hrvatska.
22. Petrarca, F. (2002) *Rasute pjesme. Izbor iz Kanconijera*, prev. Frano Čale, Olinko Delorko, Mate Maras, Tonko Maroević, Nikola Milićević, Zvonimir Mrkonjić, Krunoslav Quien i Mirko Tomasović, Zagreb: Školska knjiga.
23. Petrarca, F. (2003) *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz Kanconijera*, prev. Mirko Tomasović, Zagreb: Konzor.
24. Slamnig, I. (1968) „Trubaduri ili petrarkisti“, u: Stamać, A. (ur.) *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*, sv. 2-3, str. 118-119.
25. Slamnig, I. (1997) *Stih i prijevod. Članci i rasprave*, Dubrovnik: Matica hrvatska, ogranak 1997.
26. Solar, M. (2005) *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
27. Solar, M. (2006) *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
28. Tomaryn Bruckner, M. (2002) „Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours“, u: Klinck, A. L., Rasmussen, A. M. (ur.) *Medieval Women's Song*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 127-151.
29. Tomasović, M. (2003) „Kronologija Petrarkina života i djela“, u: Petrarca, F. *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz Kanconijera*, Zagreb: Konzor, str. 23-28.
30. Tomasović, M. (2003) „Pogovor“, u: Petrarca, F. *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz Kanconijera*, Zagreb: Konzor, str. 317-329.

31. Tomasović, M. (2003) „Predgovor. Petrarkin *Kanconijer*“, u: Petrarca, F. *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz Kanconijera*, Zagreb: Konzor, str. 5-21.
32. Tomasović, M. (2003) „Tumač“, u: Petrarca, F. *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz Kanconijera*, Zagreb: Konzor, str. 245-316.
33. Tomasović, M. (2004) *Vila Lovorka*, Split: Književni krug.
34. Tomasović, M. (2006) „Kanconski Petrarca“, u: Tomasović, M. *Tragom struke. Od Petrarce do Lamartinea, od Marulića do Hergešića*, Zagreb: Erasmus naklada, str. 13-31.
35. Tomasović, M. (2012) „Stalni (ustaljeni) oblici trubadurskoga pjesništva“, u: Mrkonjić, Z., Tomasović, M. *Trubaduri*, Zagreb: ArTresor naklada, str. 35-50.
36. Zorić, M. (2002) „Petrarca: Život, djelo“, u: *Rasute pjesme. Izbor iz Kanconijera*, Zagreb: Školska knjiga, str. 151-164.
37. Žižek, S. (2008) *The sublime object of ideology*, London, New York: Verso.